IZPP^Φ INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT FÜR PHILOSOPHIE UND PSYCHOSOMATIK
Erstes offenes E-Journal für fächerübergreifende Theoriebildung in Philosophie und Psychosomatik sowie ihren Grenzgebieten
Herausgeber: Wolfgang Eirund und Joachim Heil
ISSN: 1869-6880

Der Femme fatale-Mythos und seine moderne Inszenierung in „Lulu“ von Frank Wedekind
Herbert Csef

Zusammenfassung
Der „Femme fatale-Mythos“ ist neben dem „Mutter-Mythos“ einer der verbreitetsten Mythen über das weibliche Geschlecht. Salome und Lulu sind im 21. Jahrhundert die bekanntesten Figuren, die den modernen Femme fatale-Mythos repräsentieren. Im Jahr 1982 schuf Frank Wedekind in Paris seine weibliche Hauptfigur „Lulu“. Das gleichnamige Drama ist bis heute einer der Höhepunkte des modernen Theaters. Nur wenigen Dramen sind in den letzten einhundert Jahren so viele Neuinszenierungen und Aufführungen beschert worden. Die Hauptrolle „Lulu“ spielen zu können oder zu dürfen, ist eine der reizvollsten Herausforderungen für eine zeitgenössische Theater-Schauspielerin. Die Inszenierung von Peter Zadek im Jahre 1988 mit Susanne Lothar als Lulu gilt als eines der Highlights der deutschsprachigen Theaterkultur im 20. Jahrhundert. Die Opernfassung von Alban Berg und zahlreiche Verfilmungen haben den Bekanntheitsgrad von „Lulu“ wesentlich gesteigert. Mit seinem Drama war Frank Wedekind seiner Zeit weit voraus. Anfängliche Aufführungsverbote, Zensur und Gerichtsprozesse konnten jedoch die Erfolgsgeschichte dieses Werkes nicht aufhalten. Wedekind thematisiert in seinem Drama die verbreitetsten sexuellen Abgründe, die auch heute noch die Gemüter bewegen: sexuellen Missbrauch, weibliche Verführungskünste, männlicher Kontrollverlust, Eifersucht, sexuelle Untreue, Sadomasochismus, Gattenmord, Prostitution, Lustmord und Homosexualität. Diese Grundthemen menschlicher Existenz machen „Lulu“ zu einem modernen „Femme fatale-Mythos“, der seit mehr als hundert Jahren höchst aktuell geblieben ist.

Schlüsselwörter
Mythos, Femme fatale, Frank Wedekind, Lulu, Sexualität, Sadomasochismus, Prostitution, Sexualmord, Homosexualität

Summary
The myth of the femme fatale and its modern staging in “Lulu” – by Frank Wedekind. By Herbert Csef, Würzburg. The myth of the femme fatale is, in addition to the mother myth, one of the most common legends about the female sex. Salome and Lulu are the most known characters in the 21th century representing the modern myth of the femme fatale. In 1892, Frank Wedekind created his female main character “Lulu” in Paris. The drama under the same title is still one of the highlights of modern theatre. Only few plays of the last one hundred years have seen that many new productions and performances. Being able to enact the main character, “Lulu”, or being offered that part, is one of the most attractive challenges for an actress in contemporary theatre. Peter Zadek’s production in 1988 with Susanne Lothar playing Lulu is regarded as one of the highlights of 20th century German theatre culture. “Lulu” became even more widely known through Alban Berg’s opera, and through several screen adaptations of the play. Frank Wedekind was way ahead of his time with this drama. Initial performance bans, censorship, and court proceedings could not, however, prevent the success of this masterpiece. In his drama, Wedekind picks out as main subjects the most common abysses of sexuality that still arouse strong feelings even today: sexual abuse, female seductiveness, male loss of control, jealousy, sexual infidelity, sadomasochism, matrimonial murder, prostitution, sex murder, and homosexuality. These basic themes of human existence make “Lulu” a modern legend of the femme fatale that has stayed up to date for more than a hundred years.

Keywords
myth, femme fatale, Frank Wedekind, Lulu, sexuality, sadomasochism, prostitution, sex murder, homosexuality

Der Femme fatale-Mythos – von Eva, Salome und Lilith zu Lulu
„Femme fatale“ ist eine Chiffre für bestimmte Merkmale des Weiblichen: sexuelle Attraktivität, Verführungskünste, Abgründigkeit und sogar Zerstörungslust. Die Femme fatale ist die „dämonische Verführerin“, die entsprechend verführbare Männer erotisch an sich bindet und manipuliert. Ihre dämonisch-destruktiven Kräfte stürzen den verführten Mann ins Unglück, meistens sogar in den Tod. Der „Femme fatale-Mythos“ hat grundlegende interaktive und kommunikative Funktionen. Die oben genannten Merkmale der Femme fatale konstituieren sich erst in der Interaktion von Mann und Frau. Die Psychologie und Philosophie der Intersubjektivität sind deshalb wegweisend für das Verständnis des Femme fatale-Mythos. In der Menschheitsgeschichte hat die Femme fatale eine lange Tradition. Eva und Salome sind die bekanntesten biblischen Leitfiguren. Eva verführte im Paradies Adam dazu, das göttliche Verbot, nicht vom Baum der Erkenntnis zu essen, zu übertreten. Dem „Sündenfall“ folgte die Strafe, die Vertreibung aus dem Paradies. Salome zwang aufgrund eines Versprechens den König Herodes dazu, ihr das Haupt von Johannes dem Täufer auf einem Silbertablett zu servieren. Ihre Motive waren gekränkte Eitelkeit und ein daraus resultierendes Rachebedürfnis. Lilith war in der sumerischen Kultur die Leitfigur der destruktiven Weiblichkeit. Salome und Lulu sind die beiden bekanntesten modernen Gestalten der „Femme fatale“. Beide wurden als Opern weltbekannt und erfreuen sich großer Beliebtheit. Die Oper „Salome“ von Richard Strauss wurde am 9. Dezember 1905 im Königlichen Opernhaus Dresden uraufgeführt. Die Oper „Lulu“ von Alban Berg hatte wegen des vorzeitigen Ablebens des Komponisten eine komplizierte Aufführungsgeschichte. Ein erstes Fragment ohne den dritten Akt wurde am 2. Juni 1937 im Stadttheater Zürich posthum aufgeführt. Erst am 24. Februar 1979 wurde eine durch einen dritten Akt vollendete Fassung in der Opera Garnier in Paris unter der musikalischen Leitung von Pierre Boulez uraufgeführt. Das literarische Werk, das der Oper „Lulu“ zugrunde liegt, ist die „Monstre-Tragödie“ von Frank Wedekind. Diese soll im folgenden Beitrag die Femme fatale-Problematik verdeutlichen.

Mythos, Rationalität und Wahrheit
Der Mythos ist eine bedeutsame Erzählung, die einen Anspruch auf Geltung und Wahrheit hat (Lücke & Lücke 2005). Mythen spielen in der Menschheitsgeschichte und in allen Kulturen eine zentrale Rolle. Sie überliefern Traditionen und Erfahrungswissen. Der Mythos wird meist als Gegenspieler zum Logos aufgefasst. Dabei wird der Logos dem Rationalen und der Mythos dem Irrationalen zugeordnet (Mohn 1998). Insofern ist es sehr verständlich, dass sich Psychologen und insbesondere Psychoanalytiker frühzeitig mit Mythen beschäftigt haben, denn diese haben eine tiefe Verbindung zum Irrationalen und Unbewussten (Schmidbauer 1999). Logos und Rationalität alleine können viele psychische Phänomene wie Liebe, Leidenschaften, Lebenssinn, Triebe, Gefühle oder Affekte nicht erfassen. Mythen und Träume können einen Zugang zu diesen psychischen Phänomenen vermitteln. Ein weiterer wichtiger psychologischer Faktor ist die Vermittlung von Orientierung, Halt und Sinn durch Mythen. Sie vermitteln uns Verhaltensmöglichkeiten oder Verhaltensmuster. Armstrong (2005) drückte dies wie folgt aus:

> „Ein Mythos ist keine Geschichte, die um ihrer selbst willen erzählt wird. Er zeigt uns, wie wir uns verhalten sollen ... Richtig verstanden versetzt uns der Mythos in die eigene spirituelle oder psychische Haltung, um in dieser oder der nächsten Welt korrekt zu handeln“.
> (Armstrong 2005, S. 10).

Der deutsche Philosoph Kurt Hübner hat sich zentral mit der Bedeutung des Mythos in der Wissenschaftstheorie auseinandergesetzt. Gerade unsere moderne wissenschaftlich-technische Welt scheint vordergründig in einem Widerspruch oder Gegensatz zum Mythos zu stehen. Hübner beschreibt dieses Spannungsfeld wie folgt:

> „Verglichen mit der Wissenschaft, die auf Rationalität, Vernunft, Beweis, Überprüfung, Objektivität, Klarheit und Exaktheit aufgebaut sei, wird er als Überrest aus dunklen, von vermeintlich dämonischer oder göttlicher Willkür, von Furcht und Aberglauben beherrschten Zeiten angesehen.“ (Hübner 1985, S. 5).

Für Kurt Hübner ist der Mythos ein Erfahrungssystem, das eine eigene Wahrheit in sich birgt. Er vertritt ein ganzheitliches Konzept der wissenschaftlichen Vernunft, in der Religion, Mythos und Kunst gleichwertige Erkenntniswelten sind, die die exakte Naturwissenschaft wertvoll ergänzen.

Das Drama „Lulu“ – ein Theatererfolg seit 125 Jahren

Die weibliche Figur Lulu wurde von Frank Wedekind vor 125 Jahren erschaffen. Sein Drama hat er in zwei Teil-Dramen in einer 21 Jahre dauernden Schaffensperiode (1892–1913) geschrieben. Erst im Jahre 1913 fügte Wedekind beide Teile zu einem Ganzen zusammen – und das gerade fünf Jahre vor seinem Tod. Leider konnte Frank Wedekind, der 1918 kurz vor dem Ende des Ersten Weltkriegs starb, nicht mehr miterleben, wie ihn seine Werke in der Weimarer Republik zum meistgespielten Bühnenautor Deutschlands emporhoben (Rühle 1967). Seine Dramen waren gefragt und beliebt. Da Wedekind ein Rebell und sexueller Provokateur war, galt er im Nazi-Regime als unerwünschter Dramatiker und seine Stücke durften in dieser Zeit nicht mehr aufgeführt werden. Die große Wedekind-Renaissance kam nach dem Zweiten Weltkrieg (Austermühl & Vincon 2013). Im Jahr 1969 erschien eine Werkausgabe in drei Bänden und von 1994 an eine kritische Studienausgabe in fünfzehn Bänden (Wedekind 2017). Mehrere Biographien über Wedekind (Kutscher 1922–1931; Seehaus 2008; Vincon 1987, 2014) beflügelten die literaturwissenschaftliche Forschung. Im Jahre 1989 wurde die Frank-Wedekind-Gesellschaft gegründet. Das Drama „Lulu“ wurde immer mehr zum meistgespielten Hauptwerk von Frank Wedekind (Csef 2014). Es ist heute deshalb besonders aktuell und modern, weil darin frühzeitig die Themen der sexuellen Abgründe und des Geschlechterkampfes fokussiert wurden (Sokel 1966; Schneider 1987). Kein anderer deutschsprachiger Dramatiker hat dies je in vergleichbarer Weise vermocht! Ein Zeitgenosse Wedekinds, der österreichische Schriftsteller Arthur Schnitzler, hatte ebenfalls Sexualität und Geschlechterkampf als Hauptthema. Dieser stellte jedoch die sexuellen Handlungen nicht so explizit und drastisch dar wie Wedekind (Csef 2012). Selbst im „Reigen“ wird der Geschlechtsverkehr nicht gezeigt oder aufgeführt, sondern durch Gedankenstriche angedeutet.

Wer war Lulu?

Lulu ist die weibliche Hauptperson und Namensgeberin für dieses Drama. In zahlreichen Quellen (vgl. Peters 1989, S. 228) ist zu lesen, dass der Name Lulu auf Lou Andreas-Salomé zurückgehe, die Frank Wedekind in seiner Pariser Zeit kennenlernte und wohl auch begehrte (Wedekind 1986). Lou Andreas-Salomé wurde ja wegen ihrer sexuellen Reize und Verführungskünste wiederholt als Femme fatale beschrieben (Csef 2011, 2017). Sie war durchaus sehr erfahren in der Zurückweisung von berühmten Männern: Sie hatte den Heiratsantrag von Friedrich Nietzsche zurückgewiesen, ebenso den des Theologen Gillot und den des Reichstagsabgeordneten Leberecht. Sie war mittlerweile mit dem Orientalisten Professor Andreas verheiratet. Frank Wedekind konnte also bei ihr nicht „landen“. Es kam aber später in Berlin wieder zu persönlichen Begegnungen zwischen Frank Wedekind und Lou Andreas-Salomé.

Der Wedekind-Enkel und Wedekind-Biograph Anatol Regnier (2008) nannte noch zwei andere mögliche Vorbilder für Lulu: eine französische Pantomime, eine „clownesse danseuse“, die Wedekind persönlich 1892 in Paris sah, oder eine französische Romanfigur, die Tänzerin Lili im Roman „La femme enfant“ von Catulle Mendès (Regnier 2008, S. 126).

Die Hauptfigur Lulu wurde wiederholt als Femme fatale (Schober, 2001) beschrieben – eine Frau, die durch ihre erotischen Reize und ihre sexuelle Anziehungskraft den Männern den Kopf verdreht und diese zugrunde richtet (Gutjahr, 2010; Bartl, 2002). Lulu wurde immer noch zu einem modernen Mythos eines männermordenden Vamps, einer verführerischen Femme fatale und einer modernen Frau zwischen Vernichtung der Männer und Selbstzerstörung.

Entstehungsgeschichte und Aufführungen
Wedekind schrieb sein Drama zuerst in zwei getrennten Stücken. Das erste Drama hieß „Erdgeist“ und ist 1885 erschienen. Am 25. Februar 1898 wurde es im neu gegründeten Ibsen-Theater im Krystallpalast in Leipzig uraufgeführt. Das zweite Drama ist die Fortsetzung des ersten und trägt den Titel „Die Büchse der Pandora“. Dieses ist 1902 erschienen und wurde 1904 im Intimen Theater in Nürnberg uraufgeführt. Wie zu erwarten war, führte diese Uraufführung zu einem Theaterskandal und einem Gerichtsprozess wegen Verbreitung unzüchtiger Schriften (Gutjahr 2001).

Im Mai 1905 gab es zum Drama „Lulu“ zwei sehr bedeutsame Ereignisse: Am Landgericht in Berlin fand der aufsehenerregende Prozess in der Strafsache „Pandora“ gegen Frank Wedekind und seinen Verleger statt. Als Sachverständiger wurde Gerhart Hauptmann geladen, der ewige Rivale von Frank Wedekind. Zur Überraschung Wedekinds setzte sich der spätere Literatur-Nobelpreisträger Hauptmann für sein Werk ein und es kam zu einem Freispruch. Wenige Tage später wurde in Wien gerade diese „Büchse der Pandora“ durch Karl Kraus am Trianon-Theater aufgeführt. Tilly Newes, die spätere Ehefrau Wedekinds, spielte die Hauptrolle der Lulu (Tilly Wedekind 1969). Bei der Premiere war das Theater ausverkauft. Wedekind erlebte dies als großen Sieg und war erleichtert. In Deutschland hingegen blieb die Lage schwierig: Die Staatsanwaltschaft hatte nach dem Freispruch Revision eingelegt. Es kam zu weiteren Gerichtsprozessen und Auflagen zur Umarbeitung der „Büchse der Pandora“. Die von Wedekind 1913 geschriebene Urfassung wurde zu Lebzeiten Wedekinds nie aufgeführt. Es sollte bis ins Jahr 1988 dauern, bis sich der namhafte Regisseur Peter Zadek dieser Jahrhundertaufgabe stellte! Zwischen der Erstbeschreibung von Lulu im Jahr 1892 und der ersten Aufführung der Urfassung im Jahre 1988 liegen also fast einhundert Jahre!

Bertolt Brecht wollte die Lulu
Ein sehr bekannter Dramatiker wollte schon viel früher die Urfassung aufführen: Bertolt Brecht. Dieser war ein großer Verehrer von Frank Wedekind. Die beiden kannten sich aus ihrer gemeinsamen Münchner Zeit und Brecht hat viele Aufführungen von Wedekind als Schauspieler mit großer Faszination besucht. Brecht nannte Wedekind sein wichtigstes Vorbild und hat seine Verehrung dadurch zum Ausdruck gebracht, dass er seinem ersten Sohn den Vornamen Frank gab – in Erinnerung an den verehrten Dramatiker. Als Bertolt Brecht in seinem Exil in den USA war, wollte er im Jahr 1946 die Urfassung von Lulu in Amerika aufführen. Er hatte für dieses Projekt bereits finanzkräftige Unterstützer, scheiterte jedoch am Widerstand der Wedekind-Tochter Kadidja und der Witwe Tilly Wedekind. Brecht wollte quasi eine amerikanische „Light-Version“ von Lulu inszenieren und hatte dafür folgende Idee: „Amerikanische Frauen seien so anspruchsvoll, dass ihre Männer zu ihrer Finanzierung unentwegt arbeiten müssten. Dadurch blieben die Frauen unbeaufsichtigt und gingen fremd.“ (zit. nach Regnier 2003, S. 338).

Brecht wollte also Lulu auf das publikumswirksame Thema „Fremdgehen“ reduzieren. Die tiefere

Thematik der sexuellen Abgründe und des Geschlechterkampfes wollte er weglassen. Die Wedekind-Erben wehrten sich erfolgreich – und so bekam eben 42 Jahre später Peter Zadek diese einmalige Chance.

Handlung

Das komplexe und reichhaltige Werk „Lulu“, an dem ja Frank Wedekind selbst mehr als zwei Jahrzehnte gearbeitet hat, inhaltlich kurz zusammenzufassen, ist durchaus ein Wagnis. Trotzdem ein Versuch: Dr. Schön ist ein reicher Chefredakteur einer Berliner Zeitung. Die zwölfjährige Lulu lebt in ärmlichen und verwahrlosten Zuständen. Dr. Schön nimmt sie zu sich, lässt ihr schulische Bildung zukommen und macht sie dann zu seiner Geliebten. Von Anfang an erkennen wir den Missbrauch einer Minderjährigen, der sie in ein sexuelles Abhängigkeitsverhältnis versetzt. Der reiche Verleger will nach Jahren der sexuellen Ausbeutung von Lulu diese loswerden, weil er standesgemäß heiraten will. Er verkuppelt Lulu mit einem ebenfalls wohlhabenden Freund, dem Medizinalrat Dr. Goll. Dieser ist sehr viel älter und könnte fast ihr Großvater sein. Lulu ist erneut Opfer von Männern, und uns wird deren materielle Zuwendung als „Ausgleich“ für die Grenzüberschreitungen vorgestellt, die Lulu als Heranwachsender zugemutet werden. Dr. Goll heiratet sie und will sie von dem Maler Schwarz portraitieren lassen. Hier ändert sich die Rolle von Lulu, und das Bild der Femme fatale bekommt eine erste Kontur: Als Dr. Goll erfährt, dass Lulu ihn mit dem Maler betrügt, bricht er plötzlich durch einen Schlaganfall oder Herzschlag tot zusammen. In der Folgezeit wird Lulu die Ehefrau des Malers Schwarz und unterstützt ihn mit dem Vermögen ihrer Erbschaft – auch hier wird der Rollenwechsel deutlich: Aus der armen Lulu, die den Entwicklungen ausgesetzt ist, wird die wohlhabende, die auf die weitere Entwicklung ihrer Partnerwahl Einfluss nimmt. Heimlich führt sie dabei ihre sexuelle Beziehung mit ihrem ersten „Besitzer“ Dr. Schön fort. In regelrecht sadistischer Manier verrät Dr. Schön Lulu und erzählt ihrem Ehemann Schwarz von ihrer sexuellen Untreue. In einer Kurzschlussreaktion schneidet sich der Maler Schwarz die Kehle durch. Lulu ist also zum zweiten Mal Witwe geworden. Hierdurch erneut in die passive Rolle gedrängt, wird nun endgültig „das Tier in ihr wach“ und sie entwickelt sich zur Femme fatale: Sie zieht den reichen Verleger Dr. Schön erneut in ihren Bann und bringt ihn dazu, seine Verlobung mit der gewählten standesgemäßen Frau zu lösen und sie selbst zu heiraten. Es folgen Verwicklungen mit anderen Personen, die Lulu ebenfalls erotisch-sexuell verfallen sind und sie begehren. In der Zuspitzung gibt Dr. Schön Lulu einen Revolver in die Hand und fordert sie auf, sich selbst das Leben zu nehmen. Lulu jedoch erschießt Dr. Schön. Lulu wird wegen ihres Gattenmordes vom Gericht zu einer Gefängnisstrafe verurteilt, kann jedoch fliehen. Die Flucht führt sie zuerst nach Paris, wo sie zuerst ein luxuriöses Leben führt, bis schließlich das Geld ausgeht. Nun kippt die Rolle erneut: Erpressungsversuche und Verfolgungsjagden folgen, bis Lulu nach London flieht, wo sie schließlich als Straßenhure in der Gosse landet. Dort wird sie vom berühmten Serienmörder Jack the Ripper erstochen und bestialisch zerstückelt.

„Lulu“ als Oper

Lulu hat nicht nur die Theaterbühnen Europas erobert, sondern auch die Opernbühnen. Mit großer Intuition hat Alban Berg sich dieses Stoffes angenommen. Von 1928 an arbeitete er bis zu seinem Tod am 24. Dezember 1935 an dieser Oper, die zu diesem Zeitpunkt fast vollendet war. Die posthume Uraufführung der Oper „Lulu“ am 2. Juni 1937 im Opernhaus Zürich war ein großer Erfolg (Müller, 2010).

Verfilmungen

Der große Reiz des Lulu-Dramas zeigt sich darin, dass es bereits bis 1930 viermal verfilmt wurde – 1917 in Ungarn mit Erna Morena als Lulu, 1921 und 1923 mit Asta Nielsen als Lulu. Die berühmteste Lulu-Verfilmung stammt von Georg Wilhelm Pabst im Jahre 1929 mit den Darstellern Fritz Kortner und Louise Brooks. 1962 erschien ein weiterer Lulu-Film des Regisseurs Rolf Thiele mit

Nadja Tiller in der Hauptrolle der Lulu. Im Jahre 2006 erfolgte eine Lulu-Verfilmung durch Uwe Janson.

Neuere Inszenierungen

Zu Lebzeiten von Frank Wedekind wurde bei „Lulu“-Aufführungen meist nur der erste Teil – „Der Erdgeist“ – aufgeführt. Der zweite Teil war ja jahrelang Gegenstand von Gerichtsprozessen. Der Weg zur ersten Aufführung der gesamten Urfassung von 1913 war lange und schwierig. Wie oben beschrieben, hatten ja die Töchter die Aufführung von Bertolt Brecht verhindert. Lange Zeit wollte die jüngste Tochter Kadidja selbst die Urfassung auf die Bühne bringen. Dies ist ihr nicht gelungen. Schließlich hat sie den Intendanten des Hamburger Schauspielhauses Peter Zadek mit dieser Aufgabe beauftragt. Die Uraufführung der Gesamtfassung von 1913 war wie ein Paukenschlag für die deutsche Theaterszene (Diederich 2008). Um den Reiz zu steigern, behielt auch Zadek das Geheimnis für sich und erst nach der Premiere der Urfassung im Februar 1988 wurde der Text der Urfassung der Öffentlichkeit bekannt (Zadek & Grützke 1988). Viele Theaterkritiker betonen, dass es im 20. Jahrhundert auf deutschen Bühnen nur zwei vergleichbare Theater-Höhepunkte gegeben habe (Rühle 1967): Die Faust-Inszenierung von Gustaf Gründgens im Jahre 1932/33 und die Lulu-Inszenierung von Peter Zadek in Hamburg 1988. Unvergessen ist die Schauspielerin Susanne Lothar in der Hauptrolle der Lulu, Ulrich Wildgruber als Dr. Schöning und Ulrich Tukur als dessen Sohn Alwa (Karasek 1988). Peter Zadek nannte seine Lulu-Figur eine „sexuelle Mutter Courage“ und offenbarte damit neue Facetten des Mythos Lulu:

> „Susanne Lothar spielt nicht das strenge Rätsel, nicht die ferne Traumfrau Lulu – sie ist das Mädchen von nebenan. Oder, in Zadeks Worten: 1900 war Lulu ein Killer. Heute ein Opfer. Lulu hält durch. Eine deutsche Frau. Sexuelle Mutter Courage. Man muss sie aus der legendären Femme fatale-Welt der Jahrhundertwende lösen, auch aus dem Dietrichland der zwanziger Jahre.“
> (zit. nach Henrichs 1988).

Im Jahr 2004 gab es zwei Neuinszenierungen, die in der Theaterwelt ebenfalls große Anerkennung fanden. Sie brachten zwei neue Lulu-Figuren auf die Bühne, die andere Facetten der Weiblichkeit zeigten als die berühmte Lulu-Gestalt Susanne Lothar. Im Hamburger Thalia-Theater inszenierte Michael Thalheimer das Lulu-Drama mit Fritzi Haberlandt als Lulu. Diese wurde in der FAZ als eine „Kannibalin der Sinne“ beschrieben (Bazinger 2004). Später ist sie bei den Salzburger Festspielen ebenfalls als Lulu aufgetreten. Die Hamburger Inszenierung von Lulu lief in der bekannten Theaterreihe „Geschlechterszenen“, die von Vorträgen und Begleitveranstaltungen bereichert wurde. Die Literaturwissenschaftlerin Ortrud Gutjahr (2005) hat das Gesamt-Programm in Buchform herausgegeben. Ebenfalls im Jahr 2004 erfolgte eine Inszenierung von Thomas Ostermeier an der Berliner Schaubühne mit Anne Tismer in der Hauptrolle als Lulu. Eine weitere vielbeachtete Neuinszenierung gelang am Frankfurter Schauspielhaus im Jahre 2010 Stephan Kimmig mit Kathleen Morgeneyer als Lulu (Kümmel 2010). Bereits in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts gab es auf deutschsprachigen Bühnen in Europa mehr als zwanzig Neu-Inszenierungen des Lulu-Dramas.

Lulu – alle sexuellen Abgründe und Variationen des Geschlechterkampfes

Im Drama „Lulu“ zeigt uns der Dramatiker Frank Wedekind fast alle sexuellen Abgründe und Variationen des Geschlechterkampfes (Csef 2018). Zum Kampf gehören immer zwei Kontrahenten. Das Drama „Lulu“ ist so komplex strukturiert, dass die Täter- und Opferrollen wie skizziert wiederholt wechseln. Die Frage: „Wer zieht wen in den Abgrund?“ oder „Wer stößt wen in den Abgrund?“ bleibt deshalb zwiespältig und ambivalent. Im Folgenden werden stichpunktartig die sexuellen Abgründe und Variationen des Geschlechterkampfes hervorgehoben, die in „Lulu“ dargestellt werden:

- Liebesverrat/sexuelle Untreue
  (Lulu betrügt ihren ersten Ehemann Dr. Goll und ihren zweiten Ehemann, den Maler Schwarz)
- Sexueller Missbrauch
  (der senile Medizinalrat Dr. Goll missbraucht sexuell die zwölfjährige Lulu)
- Promiskuität
  (Lulu hat ein freizügiges Sexualverhalten mit häufig wechselnden Sexualpartnern)
- Suizid aus Eifersucht
  (Der zweite Ehemann, der Maler Schwarz, suizidiert sich, als er erfährt, dass Lulu ihn betrügt)
- Sadomasochismus
  (Peitschenrituale und Flagellation durch den dritten Ehemann Dr. Schön; sadistischer Sexualmord durch Jack the Ripper)
- Gattenmord
  (Lulu erschießt ihren dritten Ehemann, den Chefredakteur Dr. Schön)
- Lesbische Liebe
  (die lesbische Gräfin Geschwitz wird Lulu sexuell hörig)
- Prostitution
  (Lulu ist verarmt und wird in London zur Straßenhure)
- Sexualmord
  (Der Lustmörder Jack the Ripper ersticht Lulu und schneidet ihr die Geschlechtsorgane heraus)

Lulu als Prototyp der Femme fatale
Lulu wird in der Sekundärliteratur überwiegend als Femme fatale beschrieben (Gutjahr 2010, 2014). Sie erscheint hier als der männermordende Vamp, als die männervernichtende Verführerin oder als die sexuell schamlos agierende Frau. In der existenziellen Tiefe scheint die Verschränkung von Eros und Thanatos auf (Vincon 2005). Dies zeigt sich besonders bei den Ehemännern von Lulu. Viermal lässt sich Lulu heiraten. Alle vier Männer sterben eines gewaltsamen oder unnatürlichen Todes. Der erste Ehemann Dr. Goll wird „vom Schlag getroffen“ (plötzlicher Herztod oder Schlaganfall), nachdem er herausfindet, dass Lulu ihn mit dem Maler Schwarz betrügt. Der Maler Schwarz wiederum wird der Nachfolger des Verstorbenen als zweiter Ehemann. Dieser schneidet sich selbst die Kehle durch, als er ebenfalls von der sexuellen Untreue von Lulu erfährt. Der dritte Ehemann Dr. Schön wird von Lulu erschossen. Dessen Sohn Alwa wird schließlich der vierte und letzte Ehemann von Lulu. Er wird von einem Freier umgebracht. Wedekind nannte sein Stück eine „Monstretragödie“ – und Lulu ist das Sex-Monster, an dem alle vier Ehemänner zugrunde gehen. In der Rolle der Femme fatale scheint Lulu als die aggressive Täterin, die die Männer zugrunde richtet, die in ihren Bannkreis geraten oder ihrer Verführung verfallen (Pankau 2005).

Es gibt aber noch eine zweite Seite von Lulu. Das ist die Kindfrau. Als Zwölfjährige holt sie der Chefredakteur Dr. Schön quasi „aus der Gosse“. Wie das Leben Lulus vor dieser Zeit aussah, bleibt im Drama nebulös. Es finden sich Andeutungen, dass sie schon früh sexuell missbraucht wurde und als „Frühreife“ sexuell sehr freizügig agierte. Dr. Schön macht das Kind zu seiner Mätresse. Nach unserer heutigen Rechtsauffassung also ein besonders gravierender sexueller Missbrauch. Zu Beginn der Entwicklung erscheint Lulu also als das Opfer männlicher Gier, Triebentgleisung und aggressiver Sexualität – und verinnerlicht so ein vereinnahmendes, übergriffiges und patriarchales Männerbild. Die Femme fatale wird so auch als Reaktion auf das Männerbild vorgestellt – und doch wird die Femme fatale ihrerseits schließlich zur Berechtigung, die vom Mann eingeforderte Unterordnung der Frau in brutalster Weise zu demonstrieren.

Lulu als Projektionsfläche für Männerphantasien

Seine Lulu-Figur war für Frank Wedekind die „Urgestalt des Weibes“. Diese Urgestalt zeigt sich im Drama in einer ungeheuren Vielfalt von Facetten. Bereits die im Text verwendeten Namen für Lulu geben einen ersten Eindruck von dieser Vielfalt: Schlange, süßes Tier, Engelskind, Teufelsschönheit, Schätzchen, Teufelchen, Bestie, Teufel, Engel, Würgeengel oder Henkerstrick sind Namen, die der Dramatiker seiner Lulu gegeben hat: Verniedlichungen stehen Vergrößerungen, Heiligsprechungen Verteufelungen gegenüber – letztlich aber zumeist auch Abwehrmechanismen, die den männlichen Teil der Entwicklung verdrängen und die Quellen aller triebhafter Energie in die Frau projizieren. Und doch stellt sie sich als das dar, was die Männer in ihr sehen wollen: Denn sie ist nicht nur Projektionsfläche der eigenen Triebhaftigkeit, sondern bleibt selbst in der Gefahr, die von ihr auszugehen scheint, noch meist reizvoll gehalten – und immer facettenreich: In manchen Theaterinszenierungen wird Lulu von drei oder vier verschiedenen Schauspielerinnen gespielt, um die Vielfalt des Weiblichen zu verdeutlichen. Im Drama wird sie zur Projektionsfläche der Männerphantasien.

Der innerpsychische Vorgang der Projektion spielt eine zentrale Rolle in der Begegnung der Geschlechter. Männer und Frauen tragen in sich innere Bilder davon, was sie im anderen Geschlecht sehen, was sie von ihm wollen und welche Wünsche dabei wach werden. Das innere Bild vom Traumpartner, das sogenannte Beuteschema, das „sexuelle Skript“ – all das sind in der Psychologie verwendete Begriffe für das jeweilige Bild des anderen. Bei der Partnerwahl spielt dies eine große Rolle, aber auch in jedem Streit zwischen Liebes- oder Sexualpartnern. Wer projiziert was auf den anderen? Wer hat den Streit wie angefangen? Wer hat Schuld? Sigmund Freud hat die Projektion als psychischen Abwehrmechanismus beschrieben. Er deutet die Projektion als die Veräußerlichung eines inneren Vorgangs. Zwischen Mann und Frau dient die Projektion nach Freud „der Abwehr einer nicht bewältigten und darum Angst auslösenden Sexualerregung, die zur Entlastung nach außen verlegt wird, so dass sie wie eine von außen nahende Gefahr behandelt werden kann.“ (Gutjahr 2010, S. 13). Frank Wedekind hat sehr luzide diese innerpsychischen Prozesse beschrieben – Jahrzehnte vor Sigmund Freud und lange, bevor dieser seine Theorie der Abwehrmechanismen konzipierte. Insofern erweist sich hier Frank Wedekind als ein hellsichtiger Vorreiter der Psychologie und Psychoanalyse.

Lulu als Missbrauchsopfer wird zur Femme fatale - die Täter-Opfer-Spirale

Oben wurde wiederholt angedeutet, dass Lulu während des Dramas eine Entwicklung durchmacht, in der es zu einer Fluktuation der Täter-Opfer-Rolle kommt. Am Anfang des Dramas erscheint Lulu als das sexuell missbrauchte Kind, das im Verlauf des Dramas immer mehr zur verführerischen Täterin wird (Femme fatale), um schließlich am Ende des Dramas wieder Opfer zu werden. Sie endet in London in der Gosse, als Straßenhure und wird schließlich von einem Sexualmörder bestialisch hingerichtet und ausgeschlachtet. Der Wechsel von Opferrolle und Täterrolle und wieder zurück lässt sich gut im Bild einer Spirale verdeutlichen, die sich dreht und dabei in die eine oder andere Richtung bewegt. Die in der Rechtsprechung oder in der Trauma-Forschung verbreitete Täter-Opfer-Dichotomie wird damit aufgehoben. Hier offenbart sich eine frappierende Aktualität und Modernität des „Lulu“-Dramas („me too“-Kampagne). Die heute vehement geführten Debatten über sexuelle Belästigung, sexuellen Missbrauch und die Prostitution scheinen dies zu belegen: Hier zeigen sich ebenfalls die psychischen Phänomene der Projektion und der Täter-Opfer-Kollusion. Was wäre die Prostituierte ohne den Freier? Und umgekehrt: Was wäre der Freier ohne die Prostituierte? Reizt oder verführt die Frau im Minirock und „sexy outfit“ den Mann, oder hat dieser eine autochthone sexuelle Belästigungsbereitschaft, die er mit dem Verweis auf das Erscheinungsbild der Frau rechtfertigen will? In diesem scheinbar unschuldigen Bild bleibend, als „Verführter“ also, muss der Mann sich wiederum fragen, ob und wie er sich in einem unkontrollierten, den Reizen seiner Umwelt erlegenen Selbstbild wiederfinden kann und will.

Die Online-Gesellschaft ist davon keineswegs gefeit: Wer verführt wen beim „blind date" oder beim Online-Dating im Internet? Die Chiffren des Begehrens sind heute ebenso ambivalent rätselhaft und geheimnisvoll wie zu Wedekinds Zeiten (Gerisch 2009)! Die Brennpunkte in der Beziehung der Geschlechter jedenfalls hat Frank Wedekind bereits vor 125 Jahren sehr hellsichtig erkannt und auf der Bühne dargestellt.

„Lulu" ein unzerstörbarer Mythos?

In der Einleitung wurde bereits darauf hingewiesen, dass „Lulu" und „Salome" sehr typische moderne Femme fatale-Figuren sind. Beide Frauengestalten wurden im 20. Jahrhundert als Oper auf die Bühne gebracht. Sie erwiesen sich als die erfolgreichsten Opern, die im 20. Jahrhundert uraufgeführt wurden. Was macht den großen Reiz und die Attraktivität von „Lulu" und „Salome" aus? Als im Jahr 2014 im Theater an der Wien die Oper „Lulu" von Olga Neuwirth aufgeführt wurde, stand als Überschrift in der „Presse": „Der unzerstörbare Mythos namens Lulu". Der Autor Wilhelm Sinkovicz führt in seinem Artikel aus, Wedekinds Figuren seien mythologische Gestalten. Die Chiffre „unzerstörbarer Mythos" verweist auf die zeitlich überdauernde Aktualität von „Lulu" (Graf 2004; Mnich 2012). Und doch ist „Lulu" nur eine Femme fatale-Figur von vielen, die es im Theater, in der Oper, im Film und auch häufig im wirklichen Leben gibt (Stein 1985, Schickedanz 1991). Alleine im Film gibt es hunderte berühmte Femme fatale-Figuren (Catani 2004). Sie reichen von Marlene Dietrich in „Der blaue Engel" bis hin zu Sharon Stone in „Basic instinct". Doch auch im wirklichen Leben gab es Femme fatales, wie z. B. Lou Andreas-Salomé, die von Friedrich Nietzsche mehrere Heiratsanträge bekam, Geliebte von Rainer Maria Rilke war und als verheiratete Frau zahlreiche jüngere Liebhaber hatte. Oder Alma Mahler-Werfel, die mit Gustav Mahler, Walter Gropius und Franz Werfel verheiratet und zeitweise die Geliebte von Oskar Kokoschka war. Gerade weil es den Frauentypus der Femme fatale so häufig im wirklichen Leben gibt – eben eingedenk ihrer Wandlung aus der Opferrolle hinaus zur Protagonistin – taucht sie eben auch in der Literatur, im Theater, in der Oper, in der Malerei und im Film auf. Diese universelle Präsenz hat Mario Praz in folgende Worte gefasst:

> „Im Mythos und in der Literatur hat es den Typus der Femme fatale immer gegeben, denn Mythos und Literatur sind nur die dichterische Widerspiegelung des wirklichen Lebens; im wirklichen Leben aber hat es an mehr oder minder vollkommenen Exemplaren herrschsüchtiger und grausamer Frauen nie gefehlt." (Praz, 1994, S.167).

Dass dies jedoch eine Entsprechung im Manne finden muss, wäre eine eigene Geschichte wert. Könnten wir auch einen Mythos des „Homme fatale" entwickeln, der mit Wirklichkeiten in der konkreten Begegnung von Mann und Frau korrespondiert? Bemerkenswert wäre dann die Frage, wo in seiner Entwicklung der Mann zu einem Opfer werden kann, das aus seinem so verinnerlichten Frauenbild heraus dem Weiblichen so abwertend begegnet, dass er es beherrschen und bestimmen muss – um letztlich doch selber darin verloren zu gehen. Es gibt durchaus bereits den analogen Begriff „homme fatale" für das männliche Pendant. Traditionell bekannte Figuren wären hier Don Juan und Casanova, sowie alle männlichen Sadisten, Narzissten und Heiratsschwindler. Bei sexueller Gewalt, bei sexuellem Kindesmissbrauch, bei Vergewaltigungen und bei Sexualmorden ist das männliche Geschlecht viel häufiger in der Täterrolle vertreten als das weibliche.

Literaturverzeichnis

Armstrong, K., (2005) Eine kurze Geschichte des Mythos.Berlin Verlag, Berlin.
Austermühl, E., Vincon, H., (2013) Frank Wedekinds Dramen. In: Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow, Sabine Rothemann (Hrsg.). Die literarische Moderne in Europa. Band 2: Formationen der literarischen Avantgarde. 2. Auflage. Westdeutscher Verlag Opladen, S. 304–321.
Bartl, A., (2002) „ich bin weder das eine, noch das andere“: Frank Wedekinds Lulu-Dramen im Kontext des Androgynie-Themas in der deutschen Literatur um 1900. In: Heinrich-Mann-Jahrbuch 20, S. 103–130.
Bazinger, I., (2004) Hamburg: „Lulu“ – eine Kannibalin der Sinne. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 29. Februar 2004.
Bovenschen, S., (1979) Inszenierung der inszenierten Weiblichkeit: Wedekinds „Lulu“ – paradigmatisch. In: dies.: Die imaginierte Weiblichkeit. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
Catani, S., (2004) Mythos „Femme Fatale“. Zur medialen Inszenierung weiblicher Leidenschaften im Film. In: Ruf, Michael/Boekle, Bettina (Hrsg.): „Eine Frage des Geschlechts – Ein Gender-Reader. VS-Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, S. 195–206.
Csef, H., (2011) Plädoyer für eine Sprache der Liebe. Literaturgeschichte und Sexualität. Ein Beitrag zum 150. Geburtstag von Lou Andreas-Salomé. Gyne. Fachzeitschrift für den Arzt der Frauen. Jahrgang 32, Heft 6, S. 26–28.
Csef, H., (2012) Arthur Schnitzler. Frauenkenner und Frauenheld. gynäkologie und geburtshilfe 17 (3). S. 44–45.
Csef, H., (2014) Frank Wedekind zum 150. Geburtstag. Universitas 69, Nr. 815, Heft 5, S. 61–68.
Csef, H., (2017) Lou Andreas-Salomé zum 80. Todestag. Tabularasa Magazin vom 17. August 2017.
Csef, H., (2018) Die Inszenierung des Sexuellen im Leben und Werk des Dramatikers Frank Wedekind. Sexuologie 25 (1–2) 2018, S. 23–27.
Diederich, M., (2008) „Die Inszenierung der Kindfrau in Wedekinds Lulu-Dramen. Untersuchungen zur Urfassung und ihrer szenischen Umsetzung durch Peter Zadek“. Diplomarbeit. Universität Wien, Oktober 2008.
Gerisch, B. (2009) „Wo sie lieben, begehren sie nicht, und wo sie begehren, da können sie nicht lieben“. Psychoanalytische Anmerkungen zur weiblichen und männlichen Triebhaftigkeit. In: Ortrud Gutjahr (Hrsg.). Reigen von Arthur Schnitzler. Königshausen & Neumann, Würzburg. S. 57–81.
Graf, O., (2004) Inszenierte Weiblichkeit in Wedekinds Lulu. Internet-Zeitschrift, Kulturwissenschaften, Nr. 15 von September 2004.
Gutjahr, O., (2001) Frank Wedekind. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Bd. 20. Königshausen & Neumann, Würzburg.
Gutjahr, O., (Hrsg.), (2005) Frank Wedekind: Lulu. Geschlechter Szenen in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia-Theater Hamburg, Würzburg.
Gutjahr, O., (2010) Lulu oder die Last mit der Lust. „Die Urgestalt des Weibes“ – ein Männertrauma. Vortrag im Rahmen der Salzburger Festspieldialoge am 18. August 2010.
Gutjahr, O. (2014) „Lulu. Rollen auf den Leib geschrieben“. In: Manfred Mittermayer, Silvia Bengesser (Hrsg.). Wedekinds Welt. Theater – Eros – Provokation. Henschel-Verlag, München. S. 107–116.
Henrichs, B., (1988) In der Provinz der Sinne. Heroischer Kampf und Geisterschlacht: Peter Zadek inszeniert Frank Wedekinds „Lulu“. DIE ZEIT vom 19. Februar 1988.
Hübner, K., (1985) Die Wahrheit des Mythos. Beck, München.
Karasek, H., (1988) Auf der Rutschbahn. Spiegel-Redakteur Hellmuth Karasek über Zadeks Hamburger „Lulu“. Der Spiegel, Nr. 8/1988.
Kümmel, P., (2010) Lulus Lust und Ende. Die Zeit vom 31. März 2010.

Kutscher, A., (1922-1931) Frank Wedekind: sein Leben und seine Werke. 3 Bände. Müller, München.
Lücke, H.-K., Lücke, S. (2005) Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst. Matrixverlag, Göttingen.
Mnich, I., (2012) Mythos versus Monstretragödie. Ein Vergleich von Frank Wedekinds „Die Büchse der Pandora“ und dem griechischen Mythos. Grin Verlag, München.
Mohn, J., (1998) Mythostheorien. Eine religionswissenschaftliche Untersuchung zu Mythos und Interkulturalität. Fink, München.
Müller, I., (2010) Lulu. Literaturbearbeitung und Operndramaturgie: Eine vergleichende Analyse von Frank Wedekinds Lulu-Dramen und Alban Bergs Oper Lulu im Lichte gattungstheoretischer Reflexionen. Rombach Wissenschaften: Reihe Literae, Bd. 177, Freiburg i. Br.
Pankau, J.G., (2005) Frank Wedekind – Drama und Aufklärung, Weiblichkeit und Dressur. In: ders., Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg (Wedekind-Lektüren, Band 4), S. 86–196.
Peters, H. F., (1989) Lou Andreas Salome. Das Leben einer außergewöhnlichen Frau. Wilhelm Heyne Verlag München.
Praz, M., (1994) Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. 4. Aufl., Deutscher Taschenbuchverlag München.
Regnier, A., (2003) Du auf deinem höchsten Dach – Tilly Wedekind und ihre Töchter. Eine Familienbiographie. Knaus, München.
Regnier, A., (2008) Frank Wedekind: Eine Männertragödie. Knaus, München.
Rühle, G., (1967) Theater für die Republik. 2 Bände. S. Fischer, Frankfurt a. M.
Schickedanz, H.-J., (1991) Femme fatale. Ein Mythos wird entblättert. Harenberg Verlag Dortmund.
Schmidbauer, W., (1999) Mythos und Psychologie. Reinhard Verlag, Basel.
Schneider, M., (1987) Erotische Buchhaltung im Fin de siècle. Über Walters „Viktorianische Ausschweifungen“ und Frank Wedekinds „Tagebücher“. In: Merkur 41, S. 432–437.
Schober, A., (2001) Die Gleiche immer wieder anders. Lulu, L, Pandora, Lolita. In: Zeitgeschichte 28, H. 1, S. 15–33.
Seehaus, G., (2008) Frank Wedekind. Rowohlt, Reinbek.
Sinkovicz, W., (2014) Der unzerstörbare Mythos namens „Lulu“. Die Presse vom 29.11.2014.
Sokel, W.H., (1966) The Changing Role of Eros in Wedekinds Drama. In: The German Quarterly 39, S. 201–207.
Stein, G., (Hrsg.) (1985) Femme fatale, Vamp, Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Fischer TB Frankfurt a. M.
Vincon, H., (1987) Frank Wedekind. Metzler, Stuttgart.
Vincon, H., (2005) Inszenierung der Sexualität. Zur Verwissenschaftlichung und Literarisierung des Sexualdiskurses im 19. Jahrhundert am Beispiel von Frank Wedekinds „Eden“-Konzept. In: Matthias Luserke-Jaqui (Hrsg.): „Alle Welt ist medial geworden.“: Literatur, Technik, Naturwissenschaft in der klassischen Moderne. Internationales Darmstädter Musil-Symposium, Tübingen.
Vincon, H., (2014) „Am Ende war ich doch ein Poet…“. Königshausen & Neumann, Würzburg.
Wedekind, F., (1986) Die Tagebücher. Ein erotisches Leben. Gerhard Hay (Hrsg.). Athenäum, Frankfurt a. M.
Wedekind, T., (1969) Lulu – die Rolle meines Lebens. Scherz-Verlag, Bern.
Wedekind, F., (2017) Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. In: Elke Austermühl, Rolf Kieser und Hartmut Vincon (Hrsg.). Werke. Wallstein, Göttingen.
Zadek P., Grützke (1988) Lulu – eine deutsche Frau. Athenäum Verlag, Frankfurt.

Zum Autor

Herbert Csef, Universitätsprofessor für Psychosomatik, Psychoanalytiker, Facharzt für Psychosomatische Medizin und Psychotherapie. Leiter des Schwerpunktes Psychosomatische Medizin und Psychotherapie in der Medizinischen Klinik und Poliklinik II des Universitätsklinikums Würzburg. Zusätzlich Leiter der Interdisziplinären Psychosomatischen Tagesklinik des Universitätsklinikums. Vorstandsvorsitzender des Psychotherapeutischen Kollegs Würzburg (Weiterbildungsinstitut für Psychotherapie und Psychoanalyse). Seit 2013 Vorstandsmitglied der Dr.-Gerhardt-Nissen-Stiftung und Vorsitzender im Kuratorium für den Forschungspreis „Psychotherapie in der Medizin“.

Kontakt

Professor Dr. med. H. Csef
Schwerpunktleiter Psychosomatische Medizin und Psychotherapie
Zentrum für Innere Medizin
Medizinische Klinik und Poliklinik II
Oberdürrbacher Straße 6
97080 Würzburg
E-Mail-Adresse: Csef_H@ukw.de